

艺术发生学与艺术人类学

汪晓云

[摘要] 艺术发生学致力于建立普世性艺术理论,艺术人类学追求艺术现象或艺术感受的人类学基础,二者殊途同归。艺术发生学乃艺术人类学之基点,其实质是从仪式到艺术观念的发生。艺术人类学将艺术学与人类学结合,使艺术发生学从仪式到艺术的理论建构具有学理性。

[关键词] 仪式;艺术;艺术发生学;艺术人类学

[中图分类号] C912.4 [文献标识码] A [文章编号] 1673-8179(2009)01-0036-07

Artistic Phylogeny and Artistic Anthropology

WANG Xiao-yun

(Xiamen University, Xiamen 361005, China)

Abstract: Artistic phylogeny is dedicated to establishing universal artistic theory, while artistic anthropology seeks for anthropological basis of artistic phenomenon and feeling. Artistic phylogeny, which is essentially the generation of artistic ideas from rituals, is the basic point of artistic anthropology. Artistic anthropology connects art with anthropology, so as to make the theory construction of artistic phylogeny scientific and reasonable.

Key Words: ritual; art; artistic phylogeny; artistic anthropology

一、艺术源于仪式

英

国剑桥大学人类学家哈里森曾以古希腊戏剧作为个案,认为艺术源于仪式。^[1]或许是由于对中国古代文化的偏见,或许是对中国古代文化的无知,哈里森在说到世界上三大古老戏剧时只说到古希腊戏剧与印度戏剧,而没有提到中国戏剧。在《古希腊宗教的社会起源》中,哈里森则将中国文化称为“野蛮”文化。^[2]实际上,从发生学角度看,中国戏剧与古希腊戏剧、印度戏剧一样,都具有共同的仪式源头。中国与西方,或者说东方与西方戏剧都是艺术源于仪式的例证。在中西戏剧史上,戏剧不仅具有同样的作为仪式的戏剧形态,也具有同样的从仪式向艺术转换的戏剧形态,宋元戏剧与古希腊戏剧正是中西戏剧从仪式向艺术转换的历史见证。

宋元戏剧与古希腊戏剧具有仪式性与艺术性的两面。仪式性在戏剧主题上体现为鬼魂复仇以及对鬼魂的祭祀,在功能上体现为将鬼的灾害性力量转化为神的保护性力量,即仪式祓除与净化;艺术性在主题上体现为鬼魂复仇所包含的正义理想以及个体情感,在功能上体现为审美伦理的恶转化为善,即艺

术移情与美化。在宋元戏剧与古希腊戏剧的早期,戏剧具有更明显的仪式性,这在古希腊戏剧尤其突出,在埃斯库罗斯的悲剧中,歌队的比重很大,歌舞的成分很多,台词不是哭喊就是歌唱,大部分都指向鬼神。宋元戏剧实际上也是如此,早期南戏表现男子负心,很多都有女子鬼魂复仇,在《永乐大典戏文三种》中,《张协状元》多次提到鬼神报应,《小孙屠》中更是有鬼魂直接上场表达复仇的愿望。早期元杂剧也有大量冤魂怨鬼复仇的情节,虽然这些冤魂怨鬼不再是“痴心女子”,而是忠臣义士。这可以看作戏剧从仪式向艺术转换的开始。

随着戏剧艺术性的增强,古希腊戏剧与宋元戏剧的情节、主题乃至形式都有所改变。在欧里庇得斯的悲剧中,歌队的力量弱化,歌舞逐渐让位于说白,歌队与演员不再是向鬼神倾诉,而是与人辩论;同样,元杂剧晚期,鬼魂复仇的主题也逐渐减少。

中西戏剧发生的土壤是建立在酒神祭祀仪式与雉仪基础上的“淫祀”与“秘仪”。“淫祀”与“秘仪”是集体性“补偿需要”的体现,戏剧从仪式转变为艺术,是由社会巨变导致知识阶层个体性“移情需要”与民众阶层集体性“补偿需要”统一。一旦社会恢复稳

定,知识阶层个体性的“移情需要”与民众阶层集体性“补偿需要”分离,艺术就脱离了仪式的母体。戏剧从仪式向艺术转换体现为仪式“魔力”转变为艺术“魅力”、仪式“净化”转变为艺术“教化”。在中国戏剧完成从仪式向艺术的转化后,知识分子从与民众阶层的互动转向与统治阶层的互动,从而使作为艺术的戏剧只在知识阶层内部完成从仪式到艺术的转换。与此同时,由于知识阶层从与民众阶层的互动转向与统治阶层的互动,作为艺术的中国戏剧就仍然具有功能上的仪式性,中国戏剧在完成从仪式向艺术的转换后并没有确立起独立的艺术形制,而是延续了仪式的歌舞形态与功能,从而使得中国戏剧艺术偏重歌舞的形式因素而不是情节的内容因素,表现在戏剧美学上,是中国戏剧强调的“曲学”;西方戏剧艺术彻底完成了从仪式向艺术的转换,在戏剧美学上体现为与“曲学”相对立之“剧学”特征。中西戏剧艺术在其后的发展中分道扬镳。^[3]

不仅中西方戏剧证明了艺术源于仪式的历史脉络,中西方舞蹈、歌唱、诗歌亦可证明艺术从仪式的转换与生成。正如英国学者凯瑟琳·勒维所说:“不管在哪个地方寻踪探迹,无论是数千年以前还是数千里之外,我们都可以发现曾经有部落人以舞蹈来向他们的神祇谢恩。我们往往发现,舞蹈者戴着面具,手舞足蹈,或自己歌唱,或由他人伴唱,向神的膜拜者传述一个神话,或是用这种形式向神表示谢恩、赞美和祈求。在这种情况下,宗教祭礼是很难与宗教戏剧区别开来的。当舞蹈者失去了神的膜拜者的身份,转而模拟一个人物时,他就成了演员,他的动作就不再是自我表现,而成了模仿性的,因而是戏剧性的。”^{[4](P1)}

在中国古代文献中,歌舞最早是和对鸟兽的摹仿联系在一起的,“百兽率舞”、“鸟兽跄跄”、“凤凰来仪”等是对鸟兽之图腾模仿的写照。仪式之所以摹仿鸟兽与凤凰,是因为鸟兽、龙凤等自然图腾具有神圣的“魔力”。模仿鸟兽图腾的舞蹈后来逐渐变为对人格化鬼神的摹仿,并且有了以此为职业的巫,古诗中“女巫箫鼓走乡村”、“荆楚脉脉传神语,野老婆娑起醉颜”、“婆娑依里社,箫鼓赛田神……女巫纷屡舞,罗袜自生尘”等是女巫以歌舞通鬼神的写照;而敦煌遗书中斯坦因 2240 号诵词“尽情歌舞乐神祇,歌舞不为别余事,伏愿大王乞一个儿”则是普通仪式参与者以歌舞祭神之情形。^{[5](P168~169)}

在世界各民族文化中,舞蹈都曾经是仪式最初的体现方式。人类学家泰勒指出:“跳舞对我们新时代的人来说可能是一种轻率的娱乐。但是在文化的童年时期,舞蹈却饱含着热情和庄严的意义。蒙昧人和野蛮人用舞蹈作为自己的愉快和悲伤、热爱和

暴怒的表现,甚至作为魔法和宗教的手段。”蒙昧人认为,舞蹈具有某种十分现实的作用,因而他们期待着对外在世界发生影响。^{[6](P269~270)}这种“十分现实的作用”就是与鬼神的沟通,从而使人获得保护性“魔力”以驱逐灾害性“魔力”。因此,作为仪式的戏剧舞蹈并不注重姿态的优美,而是注重其“对外在世界发生影响”,这就是中国“巫”与“舞”的内在联系以及“巫步”与“禹步”的传说。^{[7][8]}

笔者在调查贵池傩仪时发现,傩仪舞蹈多为重复性的左右摇晃以及间或的挥手,在挥手时一般伴随着一只脚跨向前。按照舞蹈学理论,这种舞蹈属于典型的收缩型舞蹈,其特征是“以一个固定中心点作为运动的起点,整个身体或部分身体向左及右摆动,或转动成窄小的圆形。”舞蹈学家指出,收缩型舞蹈是农耕文化的基本舞蹈特征。“一个民族其耕耘文化特色越浓,他们的舞蹈越属收缩型。”所有东方民族在做祈祷时都是有节奏地摇摆身体,挥动手臂也属这一类动作。^{[9](P25~26)}

与傩仪舞蹈明显不同,古希腊悲剧经常提到的是酒神的“旋舞”,希腊剧场亦为“圆形剧场”,古希腊酒神祭祀仪式的舞蹈应该是一种旋转式的舞蹈。库尔特·萨克斯指出,旋转式舞蹈是敬虔神灵的舞蹈的最纯真的一种形式。人们大多认为,古希腊的舞蹈在相当大的程度上都是宗教行为,在狄奥尼索斯的庆典上,酒神那充满着神奇性的生活在舞蹈和歌曲中表现了出来,而悲剧和喜剧也就从这些庄严的颂歌和滑稽可笑的笑话中发生。^{[9](P272~273)}

中国与古希腊仪式中不同的舞蹈形态与地理环境的差异有关。萨波奇·本采在论述音乐与地理的关系时表示,控制人类文化的主要法则可以从地表的山岳和水域分布图中求得,水是传播和扩散文化的,而山则拦阻和保存它,要研究音乐体系、旋律、结构和节奏,首先要注意的是自然通道和障碍物的体系,在这里可能潜藏着某些未知的主宰着音乐寿命的新原则。^{[10](P301)}按照古希腊民族的生存环境与地理环境,希腊的海洋具有传播和扩散文化的功能,而中国多山,山拦阻和抑制文化的扩散,因此,同为仪式舞蹈,中国傩仪舞蹈具有收缩型特征,古希腊酒神祭祀仪式舞蹈则具有伸展型特征。

纵使傩仪舞蹈与酒神祭祀仪式舞蹈在形态上表现出明显的差异性,但其功能却都是借助仪式使人 与鬼神相通。舞蹈学家认为,收缩型舞蹈与伸展型舞蹈虽然形态不同,但却有一个共同点,这就是抗拒地心吸力,力求身体轻盈,逍遥世外,在上空翱翔。按照舞蹈的形体特征,舞蹈分为形象型舞蹈与非形象型舞蹈。形象型舞蹈的出发点是,模仿形态和步伐就足以获得力量,并使其发生作用,描摹动物的目

的就是想和动物在一起成为它们的一员,也就是“同化”;而非形象型舞蹈的目的在于使形体从常见的肉体形象中拔高,直到丧失对外界的感觉,使潜意识得到自由发挥,并在狂欢升温时增强精神力量,疯疯癫癫的跳舞者跳得感觉不到肉体的存在,已成为精灵。^{[10](P50)}这正是仪式实现天地人合一、神鬼人合一的目的与功能——舞蹈力求身体轻盈,逍遥世外,实际上是超越个体性存在、融入人与自然万物融为一体的集体性存在的体现。

舞蹈模仿图腾是为了获取图腾神的“魔力”,从而以再生战胜死亡,一些舞蹈在形态上就直接体现了以再生战胜死亡的功能。舞蹈和戏剧的这一功能是作为仪式的舞蹈与戏剧才具有的功能。

在仪式中,舞蹈常和歌唱联系在一起。正如舞蹈是人类企图沟通神灵的特殊表现方式,歌唱也是如此。

泰勒认为,正如同诗歌是口语的产物,歌唱也是口语自然形成的结果。“当口语变得庄严或兴奋的时候,它就越来越转变成自然的歌唱了。在集体的祈祷语言中,几乎可以清晰地听到音乐的旋律。教堂中的抑扬声来自宗教情感的自然表现,但是,它成了固定的习惯,并且人为地加进了音阶的整齐的音程。用同样的方法创造出的歌剧宣叙调,是据传从古代悲剧吟诵传下来的调子的最新改造;而那种吟诵调某个时候曾在希腊剧场上感动过广大听众。”^{[6](P275)}

正因为如此,泰勒指出现代悲剧与喜剧和古代剧本演出的不同是取消了非常牵强的庄严朗诵,而这种朗诵却为从前的演出所特有,当时这些表演还是一种宗教仪式,登场人物都是神。

柏拉图说:“神明被拿来不仅仅为了分享我们的节日,而且还为了给予我们一种伴随着欢乐的节奏与和谐上的意义,通过这一意义,他们使我们活跃起来,参加我们的合唱队,通过歌唱和跳舞彼此交织在一起。”^{[11](P193)}正如柏拉图所说,在几乎所有的宗教仪式中,歌舞在形式与内容上都是为了表现人与鬼神、人与自然万物的和谐统一,正是在歌舞创造的和谐气氛中,人才能感受到鬼神的存在,才能领略到生命的自由与永恒,人与宇宙、自然的相互融合。不论在古希腊还是中国乃至其他民族,诗歌的韵文形式都是最早的表达方式,荷兰学者约翰·赫伊津哈认为,这是因为古代社会生活本身的结构就是格律式的、诗节式的。^{[12](P140)}从某种角度看,古代社会生活的格律式、诗节式结构正是人与自然万物融为一体、神鬼人融为一体的体现。

人类学家已为我们提供了无数仪式与艺术相互交融、不可分割的实际例证。哈里森所以说仪式

中艺术与仪式的成分一样多,是从仪式的实用功能与艺术的审美功能上理解的。实际上,除功能外,仪式与艺术的结构、形态也具有密切的联系。仪式与艺术在结构、形态上的密切关系只能用“发生”、“生成”、“转换”来表达,这就是艺术发生学,更为具体地说,是艺术发生于仪式。

二、艺术发生学

仪式与艺术的关系是一个普遍性的理论问题。仪式与艺术都是主观情感与客观形式的统一,艺术客观形式从仪式客观形式承继而来,仪式是以集体性、综合性客观形式表达集体性主观情感,艺术是以个体性、具体性客观形式表达个体性主观情感。从人类社会历史发展进程看,仪式与艺术对应着人类历史发展的不同阶段,仪式是人类作为全民与集体性存在的产物,而艺术是人作为个体存在的产物;从人类思维与认识的发展过程看,仪式与艺术对应着人类认识发展的不同阶段,在早期的人类思维与认识活动中,人虽然注意的是外界,而主体的活动却以身体本身为中心,但由于人没有将自身与自然宇宙分离,因而对自身的中心没有明确清晰的认识,只能从客体出发进行抽象,这体现为仪式建立的人与自然宇宙一体的秩序;当主体开始意识到自身是活动的来源,从而也是认识的来源,客体就获得了一定的时空永久性,从而导致主客体的分化以及客体的逐步实体化,这体现为艺术中人与自然的分离以及主客体的分离。^[13]

仪式的集体性情感体现为人与自然宇宙的统一存在,人与自然万物具有同样的生命力,都以再生战胜死亡,都具有生命周期;艺术的个体性情感体现为人与自然万物的分离,个体有生有死,生命是从出生、成长到死亡的阶段性过程,死亡是生命的终点。仪式与艺术之所以表现为集体性情感与个体性情感的不同,是由于仪式是以集体性思维创造,体现人与自然宇宙统一的集体性存在;而艺术是以个体性思维创造,体现人与自然分离、个体与集体分离的个体性存在。

从客观形式看,同样是为情感的对象化服务,仪式客观形式是对人与外部世界整体的概括化、综合化,仪式中的象征符号总是体现集体性、普遍性的存在。例如“雉”的三个组成部分代表的是天、地、人一体的宇宙观念,雉仪中的五色、五方等表达的也是人与自然宇宙一体的整体性存在,雉仪中方相与 12 兽、钟馗与小鬼、小妹等表达的是人与动物、男性与女性的整体结构;同样,酒神祭祀仪式中的生殖器代表的是人与自然万物共同的生命力,酒神与萨提儿、

狂女的群体表达的也是人与动物、男性与女性的共同存在。相反,正如苏珊·朗格所说,在艺术中是不必概括化的,每一种艺术形象,都是对外部世界某些个别方面的选择和简化,都要经受内部世界运动规律的制约和限定;每一种艺术都有自己独特的再现外部现实的形象,这些形象都是为了将主观经验和情感对象化而服务的,当外部世界中的各个方面被人类逐一选择和注意到的时候,艺术便产生了。^[14]因此,从形式或者说符号象征看,仪式表现为概括化原则,而艺术表现为具体化原则;仪式中人与自然合一,仪式中的自然物象是仪式集体性情感的反映,是集体约定俗成的“图腾”;艺术中人与自然分离,自然是艺术个体创作主观情感心理的反映,艺术中的人与自然都经过创作者个体主观情感的过滤、筛选与加工。

从仪式与艺术表达的时空观念看,仪式表现的是自然宇宙空间与自然季节时间,而艺术表现的是个体存在的主观时空与日常生活时空。苏珊·朗格在描述音乐展示的“时间”幻象时指出,艺术时间具有广阔性、复杂性和多样性,它完全不同于时钟测度的时间,而“直接经验本质上是一种对生命的机能和生活事件中的推移的感受”。^{[14](P35~36)}这是因为,仪式总是与自然季节的周期性联系在一起,而艺术总是与个体生命时间的变化性联系在一起。与艺术时间的复杂性与多样性一样,艺术空间也同样具有复杂性与多样性,艺术时空基于个体存在的日常时空。

仪式表达的是宇宙整体空间中人与自然万物的共同存在,而艺术表达的是在日常生活空间中的“有生有死之人”。巴赫金指出,行为实际发生和实现的世界,是人们具体体验的一个统一而又唯一的世界,它贯穿着情感意志的语调;并且,审美观照世界的一切意义都是围绕着人这个中心和唯一的价值配置起来的,人是作为被珍爱地肯定了的具体现实才成为审美观照中事件建构的价值中心的,而一切抽象的形式因素,只有与有生有死的具体之人的具体价值联系起来,才能成为具体的建构因素。^{[15](P57~65)}不仅作为艺术建构中心和价值的人体现了艺术创作者的主观情感意志,艺术中的一切客观形式都体现了艺术创作者个体的主观情感。恩斯特·卡西尔说,在艺术中,“甚至连自然也呈现出新的面貌,因为人们专门从伦理生活的镜子中来观察它了”,以至于“世界变成一个大道德剧,而自然和人都不得不在其中扮演他们的角色”。^{[16](P157~158)}这样,伦理的意义取代和接替了巫术的意义,艺术取代和接替了仪式,艺术的个体性情感取代了仪式的集体性情感。由于艺术是个体性主观情感的体现,因此,“在艺术评论中广泛应用的一种暗喻便是将艺术品比作‘生命的形式’。”

“你愈是深入地研究艺术品的结构,你就会愈加清楚地发现艺术结构与生命结构的相似之处。”“任何一件成功的艺术品也都像一个高级的生命体一样,具有生命特有的情感、情绪、感觉、意识……”^{[17](P41,55,57)}

与仪式表达集体性情感与艺术表达个体性情感相应,仪式与艺术具有不同的功能,仪式强调的是生产、生活的实用性功能,而艺术多与实际的生产和生活分离,具有审美性、娱乐性功能;仪式处理人鬼神、天地人的宇宙整体秩序,艺术处理个体与社会、自我与他人、人与物之间的社会伦理秩序以及人与自然的审美伦理秩序;仪式具有“驱鬼”“降神”,使人与自然万物和谐一体的“净化”功能,艺术具有惩恶扬善、使个体内在心灵以及社会伦理秩序和谐一体的“教化”功能。由于仪式象征的是宇宙整体秩序,仪式秩序的混乱常是社会整体秩序混乱的反映,而艺术秩序的混乱则是个体情感心理混乱的反映。与集体性的思维创造和个体性的思维创造相应,仪式的集体性情感与形式相对稳定,而艺术的个体性情感与形式则变化多样。

艺术由仪式演变、分化而来,艺术形式因此是在仪式形式的抽象性与概括性基础上赋之以个体性、具体性的表达,仪式形式是艺术形式的原型与基础,这是艺术品为什么既是抽象的,又是具体的原因。艺术的这一特征根源于它与仪式的发生学关系。苏珊·朗格将艺术定义为“使主观现实客观化或是使人对外部自然的经验主观化”,从这一定义看,决定艺术发生的根本点并不是形式,而是形式体现的情感,也就是苏珊·朗格所说的每一门艺术都有自己特定的“基本幻象”,这种基本幻象便是每一门艺术的本质特征;而不是它所使用的材料和技巧。正是在主客体相互作用的艺术观念基础上,苏珊·朗格才能透过重重迷雾看到艺术的本质,认为艺术是将人类情感的本质清晰地呈现出来的形式,导致艺术形成的不是形式,而是情感;艺术的区别是根据经验和事实作出来的,并不存在杂交的或混血的艺术门类:“每一门艺术都有它自己特有基本幻象,与这种基本幻象相比,其他任何种类的虚幻形象都是次要的,这就是说,在艺术中并不存在着美满平等的婚姻——存在的只是成功的强奸;而种种不同的艺术,事实上只不过是同一种人类探索活动的各个不同方面……”^{[17](P82)}

苏珊·朗格对艺术的定义与认识的发生原理不谋而合。发生认识论原理认为,形式无法解释因果性,是因为形式和内容的概念在本质上是相对的,形式或形式化结构是不能达到一种完全的自主性的;形式是有局限性的,在没有整合到一个更全面的形式中去时,它不能保证自身的前后一致性,因为它的

存在本身是从属于整个建构过程的,它只是这个过程的一个特殊方面。

基于仪式在情感与形式上的集体性、艺术在情感与形式上的个体性,从仪式到艺术是人类社会历史从集体性存在到个体性存在的体现,同时也是人类认识从人与自然万物同一到人与自然万物分离的体现。艺术的一切形式要素与内容要素都可以从仪式中找到根基与土壤,仪式与艺术具有发生认识论意义上的承递性与因果性。从逻辑上看,仪式是为了重建人类作为集体与自然宇宙的整体秩序,仪式秩序的重建在仪式象征结构中体现为人鬼神的宗教信仰秩序;而艺术是为了重建人与人的伦理秩序,艺术秩序的重建体现为人与人之间的社会伦理秩序。因此,从仪式向艺术的转换意味着传统仪式结构的混乱以及旧有仪式秩序的重建已经不再能满足社会个体对社会伦理秩序的需要,或者说,天地人合一的宇宙整体秩序已经不再能满足人与人之间现实伦理秩序建构的需要,因而必须建构一种合乎个体需求的社会伦理秩序。明显的事实是,艺术的出现总是伴随着传统仪式象征秩序的混乱或解体,而传统仪式象征秩序的混乱因于现实社会秩序的混乱。正如葛兆光先生所说,神鬼系统的混乱即象征系统的混乱,象征系统的混乱则意味着象征的指向性意义的混乱,象征的指向性不明,则使得这个宗教的信仰与崇拜缺乏对价值和意义的明确而有力的引导。^{[18](P357)}这样,具有更为明确而有力的价值与意义指向的象征系统就会产生,这就是以社会伦理秩序为价值与意义指向的艺术。艺术象征秩序取代仪式象征秩序的过程表明,艺术象征秩序以社会伦理与个体情感为尺度,而仪式象征秩序以天地人、人与自然宇宙的合一为准则。

在某种程度上,艺术是宗教仪式解体后人将目光从彼岸世界转向此岸世界的结果;从社会历史层面看,艺术是传统仪式之天地人秩序解体后个体从自然宇宙与人类集体中分离出来,试图在仪式秩序重建的基础上建立理想的社会伦理象征秩序的产物。由于仪式思维的集体性与艺术思维的个体性,当仪式中出现个体性因素时,艺术就从仪式中孕育出来,但由于仪式的功能不同于艺术的功能,仪式中集体性情感与仪式功能压倒了艺术的个体性情感与艺术功能,因此,仪式总是具有明显的艺术因素,艺术包含在仪式中,艺术从仪式中的分离是一个漫长的过程。只有当仪式集体性情感与艺术的个体性情感呈现出势均力敌的态势时,艺术才能从仪式中彻底分离出来。一旦艺术从仪式中分离,就成为偏向于形式的艺术形制,因此,艺术这一概念总带有形式的意味。

从人类社会历史发展过程看,艺术从仪式的分化是人从自然宇宙整体中分化、个体从集体中分化出来的必然结果。人从自然宇宙整体中分离以及个体从集体的分离是一个缓慢的渐变的过程,在人类历史文明形成之际,这一过程就已经发生而且还在发生,因此,决定某一种艺术最终从仪式中分化、独立出来的并非这一缓慢的人类社会历史变革过程,而是在这一渐变过程的前提下产生的突变性作用力。按照物理学的动力原理,变化来自外在的力量,如果这一力量始终保持均衡,那么,变化就将始终如一——如果个体从集体的分离始终以一种均衡的速度存在并持续,那么,艺术就始终体现为从仪式分离的过程,这一过程将一直持续而无明确的结果——但是,事实并非如此,总是在社会发生剧烈变动的时期,社会的作用力使个体以加速度从集体中分离,而建立在集体性人与自然宇宙整体秩序基础上的仪式象征秩序无法满足新的形势下个体的社会伦理需求,这样就导致了艺术从仪式中分离出来。人类学家认为,人类如此依赖于象征符号及象征符号体系,以致这种依赖对其生物性存在具有决定性影响。因此一旦无序的异常事件出现,人们就必须寻找一种解释工具,人们始终认为“奇异”、“陌生”、“难解”的事物与现象能够得到解释,而这种解释只能是借助仪式和信念进入超自然领域。^{[19](P114~124)}人类理解世界的能力不断受到现实的挑战,越是大规模的动荡不安越容易引起人们对旧有仪式象征秩序的质疑,因此在原有仪式象征符号中加入能够解决其困惑与问题的新的解释工具,这种解释工具通常以语言或行为表达的象征手段。随着社会秩序重新恢复安定,这一新的表达方式失去其最初的实际作用,因此形式化、技艺化,成为一种艺术形制。

三、艺术发生史

布罗代尔指出,文学、艺术、哲学的各个阶段彼此接续,就像经济一样,存在着阶段性的波动,即“文化趋势”,文明产生的模式便是一种不断变换的氛围;文明就像经济一样,有其自身的节奏。^{[20](P45)}人类艺术之所以呈现出阶段性,是因为社会历史自身稳定与平衡的阶段性,以及仪式象征秩序的相对稳定性与平衡性;当社会秩序从稳定趋向动荡,传统的社会秩序解体,仪式象征秩序也出现混乱甚至解体,个体无法从旧有的仪式象征体系中获得意义与价值的引导,因而必须在仪式重建的基础上建构一种符合个体需要的社会伦理秩序。

从艺术门类的发生史看,歌舞与音乐总是最先从仪式中分离出来,每一门艺术从仪式中的分离与

独立都是为了表达个体性的情感,艺术形式越复杂,艺术表达的个体情感也越复杂,艺术的情感与作为艺术门类的整体形式是统一的。在以文字为主要表达方式的 艺术门类中,几乎每一个民族的早期阶段,神话都是最先从宗教仪式中分离出来:神话是人类对于前历史阶段宇宙与自然的创世想象,神是宇宙与自然威力的化身,神话肇始于宇宙秩序的确定,终结于人格化神开始取代自然神,很明显,神话就已经是人与自然分离、个体从集体分离的产物;当人的主动性与人的自我中心意识开始显示出来,主客体发生分离,人对自身的关注取代了人对外在世界的关注,人的权威性力量也开始取代了神的权威性力量,这就是“人神”或“神人”——英雄,英雄的故事与传说开始成为诗歌尤其是史诗的主题。在某种程度上说,诗歌是人类认识的自我中心化以及人与自然分离、个体与集体分离的产物,诗歌艺术的发生印证了仪式与艺术的发生学关系。

古希腊最早的诗歌《工作与时日》与中国最早的诗歌《诗经》几乎都是通过人神的紧张关系表达传统仪式象征秩序的混乱的,传统仪式象征秩序的混乱是现实社会伦理秩序紊乱的体现,因此,诗歌中明确表达了重建公平合理的社会伦理秩序需要,这正是诗歌艺术发生与形成的根本原因。

不论是《工作与时日》还是《诗经》,一切苦难与不幸都从“我”之遭遇开始。赫西俄德认为是神给人类增加了“严重的麻烦”,因此而希望“在这之前就已经死去,或者在这之后才降生”,但是,人还是希望从神那里获得依靠:永生神灵就在人类中间,且时刻注意那些不考虑诸神的愤怒而以欺骗的判决压迫别人的人们。须知,宽广的大地上宙斯有三万个神灵。这些凡人的守护神,他们身披云雾漫游在整个大地上,监视着人间的审判和邪恶行为。其中有正义女神——宙斯的女儿,她和奥林波斯诸神一起受到人们的敬畏。无论什么时候,只要有谁用狡诈的辱骂伤害她,她即坐到克洛诺斯之子、其父宙斯的身旁,数说这些人的邪恶灵魂,直至人们为其王爷存心不善、歪曲正义作出了愚蠢错误的判决而遭到报应为止。啊,你们,王爷们,要注意这些事;而你们,爱受贿赂的王爷们,要从心底里完全抛弃错误审判的思想,要使你的裁决公正。^{[21](P8-9)}

在赫西俄德看来,虽然人类的生活充满着不幸与悲哀,但只要通过自己的努力劳动,保持勤劳与谨慎,不亵渎神灵,遵循自然规律与社会道德,生活就不会有太大困难。显然,人对神的依赖仍然维系在人的内心深处,虽然神人同居的美好世界不再存在,或者说只存在于过去,但神依然是凡人的守护神,是人类邪恶行为的审判者、正义的维护者,因此,人必

须敬畏神灵。

与赫西俄德虽怨天尤人但仍然心存对神灵的敬畏一样,《诗经》中有很多篇什都表达着同样的感受,“小雅”中许多诗篇表达的都是生活的艰辛与对“昊天”的疑问。

昊天不佣,降此鞠讻。昊天不惠,降此大戾……昊天不平,我王不宁。不惩其心,覆怨其正……(《诗经·小雅·节南山》)

与赫西俄德描写的古希腊人一样,《诗经》中的古代中国人仍然对神心存依赖:

伯氏吹壎,仲氏吹篪。及尔如贯,谅不我知。出此三物,以诅尔。为鬼为蜮,则不可得。有靦面目,视人罔极。作此好歌,以极反侧。(《诗经·小雅·何人斯》)

以我齐明,与我牲羊,以社以方。我田既臧,农夫之庆。琴瑟击鼓,以御田祖。以祈甘雨,以介我稷黍,以穀我士女。(《诗经·小雅·甫田》)

以种种方式驱鬼敬神,正是仪式试图重建天地人、神鬼人之象征秩序。

人神紧张关系是人与人之间紧张关系的体现。《工作与时日》提到“王爷存心不善、歪曲正义”,《诗经》则有“乱之又生,君子信谗”,由此,《工作与时日》与《诗经》在表达仪式以集体性的存在重建天地人、神鬼人秩序的同时,也表现出重建人与人社会伦理秩序的倾向,这正是诗歌艺术从仪式转换的根本原因。

几乎每一种新的艺术形式的出现都伴随着人类对自身存在的重新认识,以西方艺术发生的早期阶段看,古希腊神话是人与自然分离、人格化神取代动植物图腾神的产物;荷马史诗产生于人的等级制度形成,个体之人的权威性力量取代神的权威性力量之时;抒情诗与赫西俄德的现实主义诗作则是个体自我内心世界与外在世界日益分离的产物。实际上,人对自身存在的每一次重新认识同样根源于社会的外在作用力,而每一次新的认识都会导致新的艺术形式的产生或者新的艺术内容在原有形式上的更新。

从仪式的角度看,艺术之所以与人类社会历史的转折相关,是因为艺术的母体——仪式是人类社会转换与过渡阶段的产物。表面看来,艺术常新常变,而仪式则固定不变,如果深入到仪式细节,我们将发现,仪式同样对应着人类社会历史的转变而发生形式与内容上的变化。总是在人类社会历史转折阶段,仪式会滋生出新的内容与形式,这就是同时具有宗教仪式性与审美艺术性的仪式与艺术,在人类社会历史转折时期,仪式与艺术重叠,任何艺术在其发生的初始阶段都具有明显的仪式性,一旦这一过渡阶

段完成,艺术表达的集体性情感需求不再存在,艺术就脱离了仪式的母体,失去其最初的仪式功能,而以其形式或者说形态上的特征显示出与其他文化模式的不同,从而成为偏向于形式特征的“艺术”。但是,在某些宗教信仰尚未改变的地方,艺术的宗教仪式功能并没有完全失去,其形式也趋向于重复性与稳定性的仪式而不是艺术。

这也可以证明,仪式与艺术总是受到外在社会作用力的巨大影响,是社会历史的现实反映。因此,研究艺术与仪式,就是研究人类史与社会史。由于仪式与艺术的普泛性以及不同民族社会历史进程的特殊性,单一的社会历史研究无法把握仪式与艺术的发生学本质,只有对不同民族社会历史进程中的同一种艺术进行比较才能真正把握一门艺术的发生及其本质。从仪式到艺术,是人类社会历史发展的必然,也是人类认识发展的必然,只有在仪式与艺术的关系结构中,才能看到二者之间的发生学关系。仪式与艺术在认识上具有连续性与递进性,仪式是艺术形成的必要条件,从仪式到艺术的过渡是人类学和心理学的,同时又是社会学和历史学的:在人类学与心理学层面,它体现为集体性的存在到个体性的存在,以及从集体性情感需求到个体性情感需求;在社会学与历史学层面,它体现为从社会发展的较低阶段到社会发展的较高阶段以及人类认识发展的较低阶段到较高阶段。

然而,正如皮亚杰所说,认识的客观性是作为一种过程而不是作为一种状态开始的,并且是通过逐步接近而困难地达到的,它必须满足两个要求,第一,因为主体只是通过自己的活动来认识现实的,达到客观性要以解除自身中心化为先决条件,但是,客体首先是通过主体的活动才被认识的,因此客体本身一定是被主体建构成的,客体就具有永远被接近,但又永远不能达到的极限性质。客观性的第二个要求就是通过逐步接近而建构客体,这就使我们在同一客体的先后相继的各个状态之间,以及在不同客体之间,形成一系列新的协调,从而实现主体的解除自身中心化和客体的建构的整合。作为观念发生的过程,仪式与艺术之间没有绝对的界限,作为仪式的子体,艺术从仪式中分离是一个漫长的过程;而作为艺术的母体,仪式常常是艺术的原型,在艺术的任何一个门类乃至具体的艺术品中,总能看到仪式的遗存,这或许是把握仪式与艺术历史发生关系的关键所在。

[参 考 文 献]

[1] [英] 简·艾伦·哈里森,著,刘宗迪,译,古代艺术与仪式[M]. 北

京:生活·读书·新知三联书店,1998.

[2] [英] 简·艾伦·赫丽生,著,谢世坚,译. 古希腊宗教的社会起源[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2004.

[3] 汪晓云. 从仪式到艺术:中西戏剧发生学研究[R]. 厦门:厦门大学博士论文,2005.

[4] [英] 凯瑟琳·勒维,著,傅正明,译. 古希腊喜剧艺术[M]. 北京:北京大学出版社,1988.

[5] 王克芬. 中国舞蹈史[M]. 上海:上海人民出版社,2003.

[6] [英] 爱德华·泰勒,著,连树声,译. 人类学——人及其文化研究[M]. 上海:上海文艺出版社,1993.

[7] 王国维. 王国维戏曲论文集[C]. 北京:中国戏剧出版社,1985.

[8] 彭松. 中国舞蹈史(秦汉魏晋南北朝部分)[M]. 北京:文化艺术出版社,1984.

[9] [美] 库尔特·萨克斯,著,郭明达,译. 世界舞蹈史[M]. 上海:上海音乐出版社,1992.

[10] [匈] 萨波奇·本采,著,司徒幼文,译. 旋律史[M]. 北京:人民音乐出版社,1983.

[11] [法] 让·皮埃尔·韦尔南,著,余中先,译. 神话与政治之间[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店,2001.

[12] [荷] 约翰·赫伊津哈,著,多人,译. 游戏的人[M]. 北京:中国美术学院出版社,1996.

[13] [瑞士] 皮亚杰,著,王宪钊,译. 发生认识论原理[M]. 北京:商务印书馆,1995.

[14] [美] 苏珊·朗格,著,滕守尧、朱疆源,译. 艺术问题[M]. 北京:中国社会科学出版社,1983.

[15] [苏] 巴赫金,著,晓河,等,译. 哲学美学[M]. 石家庄:河北教育出版社,1996.

[16] [德] 恩斯特·卡西尔,著,甘阳,译. 人论[M]. 上海:世纪出版集团上海译文出版社,2003.

[17] [美] 苏珊·朗格,著,刘大基、傅志强,译. 情感与形式[M]. 北京:中国社会科学出版社,1986.

[18] 葛兆光. 中国思想史(第一卷)[M]. 上海:复旦大学出版社,1998.

[19] [美] 克利福德·格尔兹,著,纳日碧力戈,等译. 文化的解释[M]. 上海:上海人民出版社,1999.

[20] [法] 费尔南·布罗代尔,著,肖昶,等译. 文明史纲[M]. 桂林:广西师范大学出版社,2003.

[21] [古希腊] 赫西俄德,著,张竹明、蒋平,译. 工作与时日 神谱[M]. 北京:商务艺术馆,1996.

收稿日期 2008 - 12 - 15

[责任编辑 秦红增]

[责任校对 刘连芳]

[作者简介] 汪晓云(1972~),女,厦门大学人类学与民族学系讲师。主要研究方向:艺术人类学。福建厦门,邮编:361005。